



Mulheres atrás das câ- meras: a presença fe- minina na direção de fotografia de longas-me- tragens ficcionais brasi- leiros

*Women behind the lens:
the female presence on ci-
nematography in Brazilian
movies*



Marina Cavalcanti Tedesco¹

¹Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa financiada por FAPERJ, CNPq, UFF. E-mail: ninafabico@yahoo.com.br

Resumo: a direção de fotografia é, dentro do processo de realização fílmica, uma das funções que menos emprega mulheres em muitos lugares do mundo. Através de pesquisa iniciada em 2014, constatamos que, ao menos no longa-metragem de ficção, o cenário brasileiro não difere muito da tendência internacional, embora, como ocorre em outros países, venha se alterando lentamente. É preciso destacar, no entanto, que as dificuldades enfrentadas pelas fotógrafas não podem ser resumidas apenas ao aspecto quantitativo. Se há problemas de acesso, a permanência na profissão também é complicada. Neste texto, apresentaremos dados preliminares de nosso estudo, ainda em etapa inicial, refletindo sobre alguns de seus resultados.

Palavras-chave: cinema brasileiro; longa-metragem de ficção; mulheres; direção de fotografia

Abstract: a global look at filming production shows that cinematography is the field in which fewer women are employed. According to a research started in 2014, at least between fictional feature films, the international tendency is not much different from the Brazilian scene, although changes are noticed in a slow pace as well as in other countries. It is important to underline, however, that the difficulties for women to work in cinematography are not shown only by the quantitative data. If there are problems to enter the field, it is also complicated to stay. In this article, we will introduce the preliminary data of our research, still on going, and discuss some of it's results.

Key word: brazilian movies; fiction feature films; women; cinematography

Considerações iniciais

Embora este artigo não tenha como propósito a realização de uma densa discussão teórica acerca do conceito de mulher, parece-nos pertinente esclarecer em que sentido estamos utilizando-o no presente texto. Afinal, tratando-se de um conceito central para a pesquisa aqui exposta, é mister que ele esteja claro para quem a lê.

Conforme demonstra Adriana Piscitelli (2004), o que se quer dizer com mulher tem variado dentro dos estudos feministas em função tanto de tensionamentos provenientes do diálogo (nem sempre amigável) com o pós-estruturalismo e o pós-modernismo quanto da emergência e posteriores transformações do conceito de gênero.

De acordo com Linda Nicholson (2000), quando o gênero ganha força, nos anos 1970, passando a ser amplamente difundido, ainda estava marcado pelo fundacionalismo biológico.

Em comum com o determinismo biológico, meu rótulo [fundacionalismo biológico] postula uma relação mais que acidental entre a biologia e certos aspectos de personalidade e comportamento. Mas em contraste com o determinismo biológico, o fundacionalismo biológico permite que os dados da biologia coexistam com os aspectos de personalidade e comportamento. (NICHOLSON, 2000, p. 4).

Por conseguinte, muitas autoras e autores consideravam que mulher era uma construção cultural sobre um corpo do sexo feminino – sendo este natural.

A partir do final da década de 1980, contudo, o questionamento do caráter pronto e acabado do corpo, assim como de uma suposta condição compartilhada por todas as mulheres do mundo, intensifica-se. No que tange às concepções únicas de mulher, tiveram papel fundamental para enfraquecê-las as proposições das mulheres negras, lésbicas e do Terceiro Mundo (PISCITELLI, 2004). Todavia, não bastava trocar mulher por mulheres. Nas palavras de Judith Butler,

Seria errado supor de antemão a existência de uma categoria de “mulheres” que apenas necessitasse ser preenchida com os vários componentes de raça, classe, idade, etnia e sexualidade para tornar-se completa. A hipótese de sua incompletude essencial permite à categoria servir permanentemente como espaço disponível para os significados contestados. A incompletude por definição dessa categoria poderá, assim, vir a ser como um ideal normativo, livre de qualquer força coercitiva. (BUTLER, 2014, p. 36).

Tal desconstrução do conceito de mulher não foi bem recebido por muitas feministas, as quais argumentavam que ela enfraquecia a luta política - seria possível

um feminismo sem mulheres? Cientes que diante de esferas políticas baseadas na representação mulher é um “termo operacional” (BUTLER, 2014, p. 18) imprescindível, diversas teóricas, entre elas as já referidas Butler e Nicholson, começam a trabalhar com “políticas de coalizão” (PISCITELLI, 2004, p. 59).

É seguindo os apontamentos destas autoras que empregamos mulher, como uma categoria explicitamente política (COSTA, 1998).

Um esforço para compatibilizar as críticas ao essencialismo em suas diversas formas – humanismo, universalismo, racionalismo – com a formulação de um projeto político feminista, mostrando como essa compatibilização não é incongruente. (PISCITELLI, 2004, p.60).

A fotografia cinematográfica como um lugar de homens

O cinegrafista, de acordo com Janet Staiger (1999), era a figura fundamental nos primeiros anos do cinema, quando não tinham surgido ainda as figuras do diretor e do produtor tais como nós as conhecemos hoje.

De modo geral, operadores de câmera como W.K.L. Dickson, Albert Smith, Billy Bitzer, e Edwin S. Porter selecionariam o tema e o encenariam conforme a necessidade pela manipulação de cenários, iluminação, e de pessoal; eles selecionariam opções a partir das possibilidades tecnológicas e fotográficas disponíveis (tipo de câmera, filme e lente, enquadramento e movimento de câmera, etc.), fotografariam a cena, revelariam-na e a montariam. (STAIGER, 1999, p. 116).

Este modo de produção, denominado “o sistema de produção ‘do [operador de] câmera’” (STAIGER, 1999, p. 116), é substituído definitivamente em 1907. Tal mudança diminui o poder dos cinegrafistas, mas nem de longe o extingue. Eles seguiam tendo uma grande responsabilidade – e, por conseguinte, importância – no processo de realização: o registro das imagens na emulsão. Além disso, na década de 1910, o *status* e o papel a ser desempenhado pela iluminação em um filme passariam por grandes alterações.

É possível encontrar fotografias de cinema no final do século XIX e primórdios do século XX. “Durante muitos anos privada pelos historiadores do cinema de seu *status* de diretora de cinema bem conhecida, Alice Guy Blaché foi creditada em *The Moving Picture World*, de 1912, como operadora de câmera nos primeiros anos; 1895 ou 1896” (KRASILOVSKY, 1997, p. XX). Embora não possamos desconsiderar a atuação da famosa cineasta francesa, precisamos destacar que ela não trabalhou regularmente como operadora de câmera.

A mais antiga operadora de câmera profissional americana foi Katherine Russel Bleecker, que começou seu trabalho em 1913. Ela possuía seu próprio equipamento cinematográfico e, de acordo com a *Sunday New York Times Magazine* (21 de novembro de 1915), foi contratada para documentar as condições de encarceramento de Sing Sing e de outras prisões, contribuindo assim para a reforma prisional (KRASILOVSKY, 1997, p. XXI).

A despeito da existência de Alice Guy Blaché, Katherine Russel Bleecker e de outras pioneiras (muitas das quais permanecem anônimas), historicamente as funções de cinegrafista e de diretor de fotografia (DF) foram – e ainda são – desempenhadas por homens na maior parte dos casos². Não é à toa que durante muitas décadas a única palavra que havia em inglês para designar cinegrafista, vocábulo que em português pode ser utilizado tanto para homens como para mulheres, foi *cameraman*.

Todavia, não é correto tomar a marca de gênero contida no termo *cameraman* como um simples reflexo da realidade. Parece fácil perceber que tal palavra também contribuiu: 1) para invisibilizar as diretoras de fotografia; e 2) para a conformação da fotografia cinematográfica como uma área onde as mulheres claramente não eram bem-vindas.

Como destaca Rachel Soihet em seu texto *Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas* (1997), os saberes que tratam as mulheres como objeto e que têm por objetivo cercar suas falas e ações são formas de violência simbólica e, a partir do século XVI, tornaram-se ainda mais importantes (já que a violência física começou, muito lentamente, a decrescer nas sociedades ditas ocidentais) para a conformação de identidades femininas que interiorizassem sua suposta inferioridade (SOIHET, 1997, p. 4).

Quando as representações sociais não eram suficientes para manter as mulheres afastadas do campo a elas interdito, a animosidade costumava aparecer de forma mais explícita.

Camila [Loboguerrero, cineasta colombiana] sofreu este tipo de discriminação [por ser mulher] quando, em 1970, foi admitida para realizar uma série de cursos de câmera na Televisão Francesa após preencher todos os requisitos; contudo, ao se darem conta que era uma mulher, disseram que não podiam aceitá-la porque isso de ser *cameraman*, como o nome já indicava, era apenas para homens. Teve, então, que fazer um curso de montagem. (RÍOS; GÓMEZ, 2002, p. 287).

²Um caso exemplar da predominância dos homens na direção de fotografia é o filme *The double day* (1975), realizado nos anos 1970 pela cineasta brasileira Helena Solberg, nos Estados Unidos, com o coletivo International Women's Film Project. Nele, a equipe era toda de mulheres, com exceção do fotógrafo, Affonso Beato (VEIGA, 2013).

Além de empecilhos relacionados a sua formação, a entrada de fotógrafas também não era admitida nas associações de classe. Brianne Murphy foi a primeira diretora de fotografia a conseguir ingressar na *The American Society of Cinematographers*, em 1980 – ou seja, mais de seis décadas depois da fundação desta associação. Entrar no *International Alliance of Theatrical and Stage Employees* (grande sindicato estadunidense que reúne profissionais de diversas áreas da indústria cinematográfica) não era menos complicado. Segundo Murphy (apud KRASILOVSKY, 1997, p. 7), “sempre que eu tentava entrar no sindicato [*International Alliance of Theatrical and Stage Employees*], diziam-me que não estavam aceitando mulheres como operadoras de câmera”. Ela, como várias outras, precisou insistir bastante até ser admitida.

O pequeno número de DFs mulheres existente aliado a um campo que durante anos foi extremamente hostil às mesmas produziu um imaginário da fotografia cinematográfica como sendo um território exclusivamente masculino (e não predominantemente masculino, o que é bem diferente). Este imaginário dificulta que muitos autores, entre eles Peter Ettegui, de *Directores de fotografía* (2002), considerem conquistas importantes das fotógrafas de cinema de décadas atrás.

Alguns leitores poderão reclamar, também, da ausência de mulheres nesta obra [*Directores de fotografía*]. É um fato lamentável que, até muito recentemente, esta atividade tenha sido um território exclusivamente masculino. Hoje em dia, o número de mulheres que trabalham como diretoras de fotografia na Europa e nos Estados Unidos aumentou ligeiramente, mas o *status quo* recém começa a se modificar. (ETTEGUI, 2002, p. 11).

Erica Anderson, por exemplo, fotografou *Albert Schweitzer* (Jerome Hill, França/Estados Unidos, 1957), filme que ganhou o Oscar de Melhor Documentário em 1958 (KRASILOVSKY, 1997). Mas tal informação só aparece em um livro da pesquisadora feminista Alexis Krasilovsky, cujo tema de investigação são as mulheres atrás das câmeras (sejam elas cinegrafistas, assistentes de câmera ou diretoras de fotografia).

Também é possível encontrar vestígios deste imaginário em *Film style and technology: history and analysis* (2009), importante obra escrita por Barry Salt. Apenas na página 343, quando está fazendo referência às características da iluminação cinematográfica predominantes anos 1990, ele emprega, além de *cameramen*, a palavra *camerawomen*. O que parece para o leitor é que antes de 1990 nenhuma mulher se aventurou na fotografia cinematográfica.

Na verdade, já a partir do início dos anos 1980 se verifica um incremento significativo no número de mulheres cinegrafistas e DFs, não apenas nos Estados

Unidos, mas em todo o mundo (este é exatamente o caso do Brasil, como veremos adiante). Segundo Krasilovsky (1997, p. XVII), o número de mulheres na antiga *International Photographers' Guild*, IA Local 659 (atualmente Local 600), a porção hollywoodiana do sindicato que filma a maior parte dos longas-metragens e dos programas televisivos, mais que quadruplicou entre 1981 e 1996.

Muitas destas integrantes de equipes de fotografia se engajaram no combate às discriminações sofridas pelas mulheres que atuavam no audiovisual. Dentro de tal contexto, a formação de associações como a *Behind the Lens* foi uma estratégia bastante utilizada.

Uma das operadoras de câmera do sindicato me [Brianne Murphy] telefonou, e disse “nós estamos todas passando dificuldades com a discriminação no *set* – comentários dos homens e piadas sobre nós”. Gostaríamos de fazer uma reunião para trocarmos ideias sobre como lidar com isso – como vocês lidaram com isso e o que vocês podem nos dizer”. Eu pensei sobre as ocasiões em que eu estava filmando o noticiário e me permitiram entrar no vestiário masculino depois de uma partida. E eu pensei, “existe a discriminação. Mas em breve ocorrerão as Olimpíadas na cidade, e quem vai poder entrar nos vestiários femininos? Seguramente não os homens. Vão precisar de nós para isso. Então talvez nós devamos fazê-los saber que estamos aqui”. Sugeriu-se no encontro que essa fosse a questão debatida, em vez de reclamar da discriminação. O grupo se organizou para filmar a Olimpíada. (MURPHY apud KRASILOVSKY, 1997, p. 10).

O relato de Murphy nos remete a algumas considerações de Sherry B. Ortner (2006), que também serão muito importantes para a continuidade do texto. Em *Poder e projetos: reflexões sobre a agência* (ORTNER, 2006), ela recorre a diversos exemplos que combinam *agência* e gênero, como as meninas e mulheres dos contos de fada de Grimm, as mulheres Tswana e as empregadas domésticas filipinas em Hong Kong.

E, embora destaque que *agência* é um conceito mais amplo que resistência, reconhece as atividades de resistência das mulheres Tswana e filipinas como uma forma de *agência*.

As pessoas em posições de poder “têm” – legitimamente ou não – o que poderia ser considerado “muita agência”, mas também os dominados sempre têm certa capacidade, às vezes muito significativa, de exercer algum tipo de influência sobre a maneira como os acontecimentos se desenrolam. Portanto, resistência também é uma forma de “agência de poder”. (ORTNER, 2006, p. 64).

Ao mesmo tempo em que a relação entre as mulheres estadunidenses organizadas em associações como a *Behind the Lens* e a agência de poder são mui-

to óbvias, é preciso considerar que se trata também do que Ortner denomina de *agência de projetos*.

Tem a ver com pessoas que nutrem desejos de ir além de suas próprias estruturas de vida, inclusive – o que é muito central – de suas próprias estruturas de desigualdade; tem a ver, em suma, com pessoas que jogam, ou tentam jogar, seus próprios jogos sérios, mesmo se partes mais poderosas procuram desvalorizá-las ou até destruí-las. (ORTNER, 2006, p. 68).

A “sobreposição” entre estas duas formas de *agência*, contudo, é apenas aparente. Embora existam alguns casos em que é possível pensar em uma sem a outra, a autora destaca que, na prática, dificilmente iremos encontrá-las separadas. Avaliamos que é nesta chave, a inseparabilidade da *agência de poder* e da *de projetos*, que devemos olhar para o caso brasileiro – ainda que reconheçamos diferenças de ênfase ao longo do tempo.

O caso brasileiro: a chegada das mulheres na direção de fotografia

Se as adversidades enfrentadas pelo crescente número de mulheres atuando nas equipes de fotografia levou a modalidades de organizações coletivas em países como os Estados Unidos já nos anos 1980, no Brasil foi apenas em junho de 2016, quando a produtora O2 Filmes publicou uma lista intitulada *Fotógrafos de cinema – nova geração*, na qual era possível encontrar só homens cisgêneros, brancos e basicamente de São Paulo, que o Coletivo de Diretoras de Fotografia do Brasil se constituiu – e ainda ensaia os primeiros passos.

Evidentemente, tratam-se de dois cenários cinematográficos (e mesmo de duas sociedades) bastante diferentes, e o intuito do panorama histórico feito até o momento não é promover uma comparação direta. Nosso objetivo é estabelecer alguns parâmetros para pensar o caso brasileiro. E, de imediato, dois se destacam. O primeiro deles é referente ao percentual e às características da participação das mulheres como diretoras de fotografia na produção nacional. O segundo diz respeito à dificuldade na percepção do machismo. Começemos abordando este último.

Existe um silêncio, e talvez um verdadeiro tabu, em torno do preconceito contra mulheres entre as profissionais da imagem em nosso país. Muitas vezes só falam sobre isso, ao menos de forma identificada, aquelas que se sentem seguras – ou seja, que têm certeza de que isso não afetará as possibilidades de serem chamadas para trabalhos futuros. Em entrevista ao portal *Uai*, a cineasta e diretora de fotografia Prisci La Guedes, que vive atualmente na França, relata para o jornalista Luiz Felipe Nunes:

Em muitos momentos precisei fingir que não estava ouvindo piadas machistas [...] No Brasil, embora haja mulheres realizando a direção de fotografia de filmes, esse número ainda é muito reduzido, o que me dificultou um pouco quando comecei [...] Já trabalhei em muitas equipes de imagem em filmagem nas quais eu era a única mulher [...] (NUNES, 2015).

Após assegurarmos anonimato, uma assistente de câmera que está no mercado concedeu o seguinte depoimento:

Em um dos cursos de capacitação que fiz, alguns instrutores recomendaram o uso de roupas específicas para mulheres que não quisessem ser “mal vistas” em *sets* de filmagem. Eles disseram pra nunca usar calça *legging* em *set*, porque a roupa é muito colada e as pessoas vão ficar olhando pra gente e deixar de fazer o seu trabalho. Que vai atrapalhar. Além de pegar mal, vão achar que a gente quer aparecer.

Não acreditamos, contudo, que todas as mulheres que trabalham em equipes de fotografia identifiquem que sofrem as consequências do machismo e se calam. É possível que na percepção de parte significativa delas isso nunca tenha acontecido. Em entrevista ao *Programa Zootropo*, Kátia Coelho, a DF em atividade há mais tempo no Brasil, conta:

Eu entrei na USP, no curso de cinema, com 17 anos... Então eu não sabia se tinha mulher ou se não tinha mulher, isso não entrou em pauta na minha escolha. Aí com o tempo eu fui vendo que não tinha. Na verdade, eu não encontrei preconceito, não, porque eu acabei trabalhando já direto com quem justamente não tinha preconceito. Nos Estados Unidos tinham mulheres diretoras de fotografia, não tinham no Brasil. E o primeiro filme que eu fiz, profissional, foi com um diretor de fotografia que, justamente, trabalhava muito e trabalha no mercado americano, que é o Afonso Beato. E ele estava muito acostumado a trabalhar com mulher, né. E eu fui assistente de câmera dele. Um longa-metragem do Bruno Barreto. (COELHO, 2014).

No entanto, uma visão panorâmica da presença das mulheres nas equipes de fotografia no Brasil não deixa dúvidas de que elas estão em ampla desvantagem no mercado brasileiro e que, por conseguinte, todas acabam vivenciando explícita ou implicitamente, em diferentes graus, as consequências de um problema estrutural, acompanhando uma tendência que é internacional.

As mulheres representam apenas 18% de todos os diretores, produtores, roteiristas, diretores de fotografia e editores que trabalharam nos 250 filmes de maior bilheteria dos Estados Unidos em 2012. Destes longas, 38% empregaram nenhuma ou apenas uma mulher em alguma dessas funções, de acordo com estudo de Martha Lauzen, pesquisadora da Universidade

Estadual de San Diego. As áreas em que menos encontram-se mulheres são direção e fotografia, com profissionais femininas ocupando tais cargos em apenas 9% e 2% dos filmes, respectivamente (PÉCORA, 2013).

Em levantamento realizado durante sua pesquisa de iniciação científica (IC), Isadora Relvas Ugalde (2015) analisou as fichas técnicas dos filmes brasileiros entre 2000 e 2014 que alcançaram entre 1 milhão e 5 milhões de espectadores. “Nenhum deles havia sido fotografado por uma mulher. Cerca de dois terços desses filmes tinham suas equipes de câmera formadas por homens e mulheres, mas sempre com uma proporção de homens maior” (UGALDE, 2015, p. 13).

A seguir, apresentaremos³ os primeiros resultados de um estudo que vem ocorrendo desde 2014 e que tem por objetivo contribuir para a construção da história das mulheres nas equipes de fotografia no Brasil (ainda que o foco deste texto seja apenas na direção de fotografia).

Diante da necessidade de estabelecer um recorte viável para cumprir os prazos estabelecidos em alguns editais, privilegiamos o longa-metragem de ficção a despeito de outros formatos e modalidades narrativas por este ser o produto audiovisual mais frequente nas salas de cinema já há muitas décadas.

Em relação às fontes, é preciso destacar a dificuldade em encontrar dados completos sobre a produção nacional – desde fichas técnicas detalhadas até lançamentos por ano. Assim, é possível que nossos resultados apresentem algumas distorções, as quais serão corrigidas na medida em que este artigo circular e novas fontes nos forem sugeridas.

Até o momento, utilizamos principalmente os livros *Cinema, desenvolvimento e mercado* (2003), *Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem* (2009) e *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro* (2010) e os bancos de dados online presentes nos sites da Cinemateca Brasileira, do Internet Movie Database (IMDb) e da Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

A primeira mulher a ser creditada na equipe de fotografia em um longa-metragem de ficção brasileiro que conseguiu ser lançado⁴ foi Luelane Corrêa, assistente de câmera em *Amor e Traição* (Pedro Camargo, Brasil, 1981). Na direção de foto-

³As informações foram coletadas pelas bolsistas de IC Isadora Relvas Ugalde (FAPERJ) e Marcella Coelho de Finis (CNPq/UFF) e analisadas e transformadas em gráficos por nós.

⁴Estabelecemos, também, que nos ateríamos apenas a filmes que foram lançados. Se não há informações totalmente confiáveis sobre estes em diversos períodos do cinema brasileiro, mapear a produção total, incluindo não lançamentos, seria uma tarefa hercúlea que acabaria nos desviando do objetivo principal da pesquisa.

grafia, as pioneiras são Márcia Lara, em *Louca Utopia* (Márcia Lara, Brasil, 1984), e Kátia Coelho, em *Real Desejo* (Augusto Sevá; João de Bartolo, Brasil, 1990).

Uma olhada para suas carreiras fornece algumas pistas preciosas sobre a presença feminina em equipes de fotografia no Brasil. Não encontramos mais os nomes de Corrêa e Lara nessa área até 2015, o que nos leva a crer que, dentro deste recorte, foram seus únicos trabalhos. E Kátia Coelho, a fotógrafa cinematográfica em atividade há mais tempo no país, como mencionado anteriormente, fotografou oito longas-metragens de ficção em 25 anos. Supondo que aquele número fosse distribuído uniformemente ao longo do período compreendido entre 1990 e 2015 – o que, é claro, não corresponde à realidade, mas auxilia a visibilizar o problema –, teríamos uma produção da fotógrafa a cada mais de 3 anos.

Evidentemente, não se trata de uma questão de mérito. Coelho tem um reconhecimento incontestável no meio cinematográfico. Podemos citar, a título de ilustração, os seguintes prêmios recebidos por ela, entre muitos outros: *Kodak Vision Award-Woman in Film* por *Tônica Dominante* (Lina Chamie, Brasil, 2000), Melhor Fotografia no Festival de Cinema Hispano Brasileiro por *A Via Láctea* (Lina Chamie, Brasil, 2007) e Melhor Fotografia no Festival de Cinema de Gramado por *Corpos Celestes* (Marcos Jorge, Brasil, 2011). Tais prêmios se tornam ainda mais importantes se pensarmos o quanto é difícil para uma mulher ser vencedora, tanto nacional como internacionalmente, em categorias como fotografia e direção.

Diante de tudo isso, essas oito direções de fotografia em 25 anos podem parecer poucas. E, incontestavelmente, são. Mas, quando analisamos os números, verificamos que representam 16% do total de longas-metragens nacionais de ficção fotografados por mulheres. Ou seja, estamos falando de uma subrepresentação brutal, a qual detalharemos a seguir.

Para esta etapa da pesquisa, estudamos 1.604 filmes brasileiros através da consulta às suas fichas técnicas. E encontramos diretoras de fotografia em apenas 49 deles.

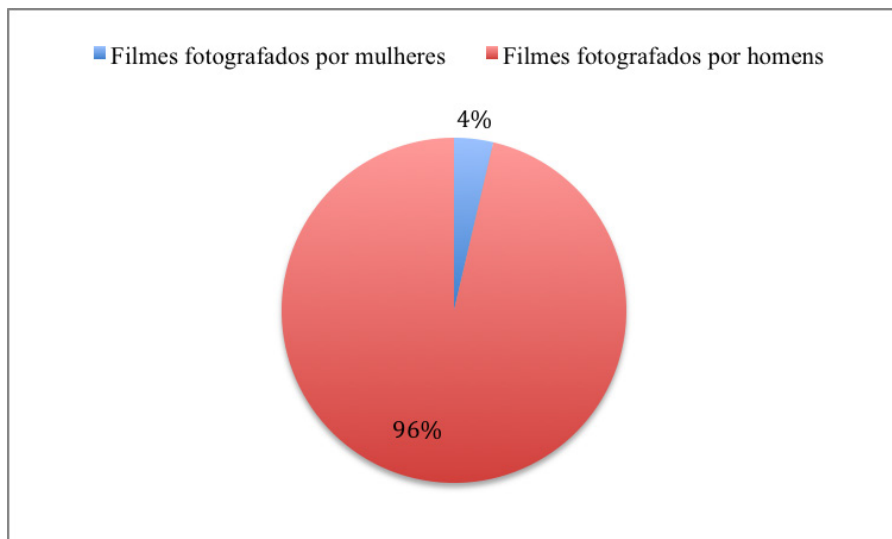


Gráfico 1: Porcentagem de filmes fotografados por homens e mulheres (1984-2015)

A despeito das supracitadas dificuldades com as fontes, acreditamos que este seja um gráfico bastante confiável, pois DF é uma função prestigiada na hierarquia cinematográfica e costuma estar disponível nas fichas técnicas. É possível que ele se altere um pouco, considerando que mesmo a ANCINE não tem a informação completa de quantas obras estrearam a cada ano. No entanto, nada nos indica que descobriremos um volume enorme de produções fotografadas por mulheres que modifique de forma significativa a desigualdade de gênero abissal nas proporções.

Poder-se-ia argumentar que tamanha disparidade entre o número de filmes fotografados por homens e mulheres se deve principalmente ao fato de nosso marco temporal inicial ser 1984. Contudo, como podemos ver no gráfico abaixo, não é porque em 1984 uma mulher conseguiu pela primeira vez fotografar um longa-metragem ficcional brasileiro que, a partir de então, os números de participação de fotógrafas sempre cresceram, acompanhados de oportunidades cada vez maiores de ascensão na carreira.

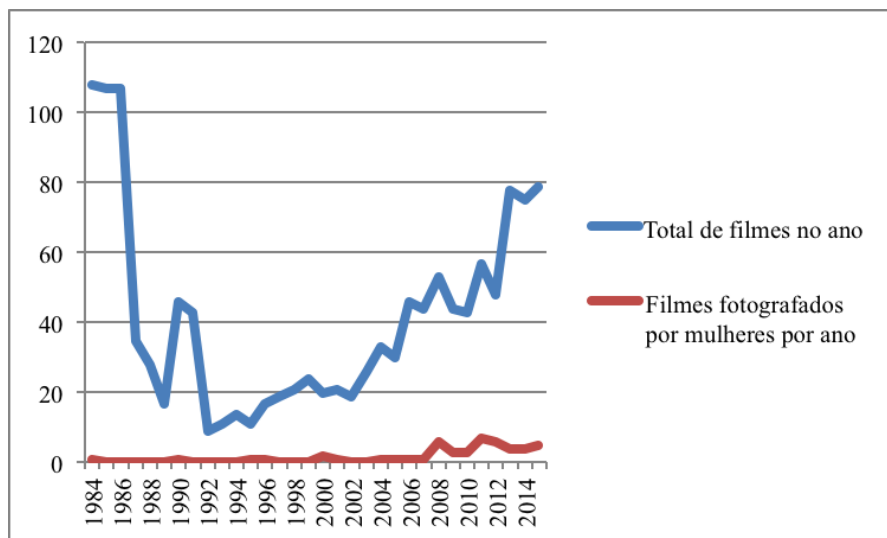


Gráfico 2: Total de filmes X filmes fotografados por mulheres por ano (1984-2015)

Dos sete anos transcorridos entre 1988 e 1994, por exemplo, em seis deles não encontramos nenhuma mulher fotógrafa entre as obras estudadas. É importante destacar que esse se tratava de um contexto específico: fechamento de muitos cinemas de rua, escoadores importantes da produção brasileira, enfraquecimento e posterior fechamento da Embrafilme, com suas trágicas e conhecidas consequências... Em uma única palavra: crise. E já foi comprovado em diversas áreas que as crises afetam diferentemente homens e mulheres, inclusive no cinema.

[Segundo o documentário *Women who run Hollywood* (Clara e Julia Kuperberg, França, 2016)] No fim dos anos 1920, contudo, o desequilíbrio de outras profissões chegou ao cinema. A partir da estreia de “O cantor de jazz” (1927), o primeiro filme falado da História, os Estados Unidos perceberam que Hollywood poderia ser um mercado extremamente lucrativo, e os olhos masculinos cresceram para cima das vagas até ali ocupadas por mulheres. A coisa piorou com a Crise de 1929, quando aqueles homens que queriam ser contadores, advogados, engenheiros ou médicos foram perdendo seus empregos e tiveram que diversificar. Muitos foram para a Costa Oeste, buscar no cinema uma alternativa (MIRANDA, 2016).

Contudo, mesmo da Retomada em diante não é possível identificar, senão crescimento, ao menos estabilidade no percentual de filmes fotografados por mulheres a cada ano. Mais precisamente, como demonstra a tabela abaixo, nem nos

últimos se constata sempre um aumento da presença da mulher. Ao contrário, a irregularidade aparece inclusive em momentos de incremento na produção. Em 2013, por exemplo, foram realizados 30 filmes a mais que em 2012 (quase o dobro), mas a porcentagem de mulheres na direção de fotografia diminuiu para menos da metade.

1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994
0,9%	0%	0%	0%	0%	0%	2,2%	0%	0%	0%	0%

1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
9,1%	5,9%	0%	0%	0%	10%	4,8%	0%	0%	3%	3,3%

2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
2,2%	2,3%	11,3%	6,8%	7%	12,3%	12,5%	5,1%	5,3%	6,3%

Tabela 1: Percentual de filmes fotografados por mulheres por lançamentos por ano (1984 - 2015)

Ao mesmo tempo em que elaboramos todas essas críticas, desconstruindo a ideia de que estamos em uma caminhada vigorosa rumo à igualdade de gênero e explicitando a subrepresentação, posto que as mulheres constituem 51,6% da população brasileira (IBGE, 2015), podemos afirmar que há um processo lentíssimo e muito irregular de crescimento do número de mulheres na direção de fotografia brasileira. Constatação que nos obriga a olhar para o caráter da referida inserção.

Há muitas estruturas de produção possíveis dentro do recorte longa-metragem de ficção. Na nossa lista, encontramos desde filmes sem dinheiro, com equipes reduzidas, onde uma ou duas pessoas ficaram responsáveis por todas as tarefas de uma área, até obras com altíssimos orçamentos para os padrões do Brasil e que contaram com muitos profissionais no *set*. Contudo, parece sensato imaginar que em muitos casos havia uma média de cinco pessoas: um diretor de fotografia/operador de câmera, um primeiro assistente de câmera, um segundo assistente de câmera/*loader*, um *logger* e um *video assist*. Considerando os dados da nossa pesquisa, expostos acima, somados aos que traz Ugalde sobre a composição das equipes de fotografia no longa-metragem de ficção brasileiro entre 2000 e 2014, é provável que, mesmo quando conseguiram atuar como diretoras de fotografia, as mulheres tenham tido que trabalhar diretamente com mais homens.

O que isso significa em termos práticos é algo que tentaremos responder nas etapas posteriores da pesquisa. Entretanto, no momento, podemos nos valer do que já foi investigado em outros universos de trabalho dominado por homens para

esboçar algumas possibilidades.

Bárbara Geraldo de Castro, que tem se dedicado a compreender “como é que as mulheres que trabalham com TI [Tecnologia da Informação] vivenciam suas experiências de trabalho” (CASTRO, 2011, p. 4), identifica duas estratégias principais, as quais, mesmo sem dados comprovatórios, verificamos existir em alguns *sets* onde atuamos na equipe de fotografia e em outros que nos foram relatados. Ademais, acreditamos na pertinência do paralelo de as mulheres representarem somente 19% da mão-de-obra da área de TI, que, como a fotografia cinematográfica, ainda é muito relacionada aos homens no imaginário coletivo.

A primeira das estratégias das mulheres para a ateação em áreas como TI e fotografia no cinema normalmente relegadas a homens consiste no

empoderamento via naturalização de competências e habilidades associadas ao feminino, ou seja, o argumento de que características *essencialmente* femininas, como a capacidade organizativa, a atenção aos detalhes, a sensibilidade de ouvir e negociar, bem como uma habilidade multitarefas seriam diferenciais que agregam valor às mulheres que trabalham com TI. (CASTRO, 2013, p. 3).

Coincidentemente, tais competências e habilidades ditas femininas são altamente desejáveis a diretores de fotografia, operadores de câmera, assistentes de câmera, *video assists* e *loggers*.

A sua extrema atenção [do assistente de câmera] aos ensaios e ser metódico na sua forma de trabalho, são factores essenciais para o seu bom desempenho. Ser desconcentrado, pouco aplicado e desorganizado são factores que nunca farão parte do perfil de um assistente de imagem verdadeiramente profissional (COSTA, 2005, p. 12).

Todavia, essa não nos parece a estratégia mais utilizada, em especial quando a comparamos com a segunda. De acordo com Castro,

para serem respeitadas enquanto profissionais por seus colegas e para obterem sucesso em suas carreiras, deveriam se comportar e ter a corporalidade de “um dos caras”, para passarem despercebidas enquanto mulheres, de modo que eles não desconfiassem de sua competência técnica, que seria uma habilidade associada a características essencialmente masculinas, ou para evitar o assédio recorrente em espaços de trabalho em que mulheres são minoria (CASTRO, 2013, p. 11).

Sets de filmagem são espaços muitas vezes marcados por uma tensão permanente. É o momento em que projetos que demandaram anos de esforço irão tomar forma, que profissionais que desenvolveram seus trabalhos separadamente (mesmo que em diálogo)

verão como eles funcionam – ou não – em interação com os demais, que coisas planejadas com antecedência podem não dar certo e imprevistos aparecerem.

Tudo isso pode se traduzir em relações ríspidas e, inclusive, truculentas. Muitos profissionais que atuam na etapa da captação, se não viveram, já viram “esculachos”, humilhações públicas por causa de erros, gritos, “chiliques”. Infelizmente, nem os básicos “por favor” e “obrigado” são usados na frequência ideal em parte significativa dos processos de produção cinematográfica.

Portanto, não surpreende que diversas mulheres que ingressam na área repitam os padrões estabelecidos (algumas contrariadas, outras sem sequer questionar algo tão naturalizado). Ademais, quem em desvantagem numérica, tendo que lidar com uma infinidade de estereótipos – no caso das mulheres associadas aos jargões pejorativos de “mulherzinha”, “hipersensível”, “não aguenta a pressão”, “histérica”, “se incomoda e chora por qualquer coisa” – reclamaria ou, ainda, proporia outra forma para as interações? Certamente raríssimas pessoas nessa situação, independente do sexo.

Acaba sendo mais simples se comportar e ter a corporalidade de “um dos caras”. Na direção cinematográfica, onde as pesquisas sobre mulheres estão bem mais adiantadas que na fotografia, muitas realizadoras relatam ter que se posicionar de forma incisiva, posto que vivenciam um contexto onde sua autoridade e competência estão no fio da navalha, podendo ser questionadas a qualquer momento, mais do que no caso dos profissionais homens.

Eu chego em um *set* de filmagem, especialmente quando estava começando, com tudo anotado em um papel, eu sabia que não podia titubear nunca, porque no momento da dúvida há um homem que se adianta e diz: “a câmera vai aqui, ah, a essas mulheres temos que dizer como se faz”. Então quando eu era jovem, comecei assim. Já quando se está mais velha, pode ser muito mais tranquilo. Mas eu ainda procuro ter tudo resolvido mentalmente na véspera e chegar ao *set* muito segura do que quero e dar ordens muito precisas, porque nisso, sim, creio que o meio é machista, no sentido que se a mulher demora a responder ou titubeia sempre há um homem mais rápido (LOBOGUERRERO, 2002, p. 289).

Por fim, vale recuperar o caso da assistente de câmera mencionado anteriormente, que ouviu em um importante curso profissionalizante que as mulheres nunca deveriam usar *legging* para serem levadas a sério e para não chamarem a atenção dos homens com os quais teriam de lidar. Trata-se de algo extremamente grave, porque: 1) exige uma masculinização compulsória das mulheres, masculinização esta pauta-

da em uma masculinidade hegemônica⁵ machista e homofóbica; e 2) transfere para a mulher a responsabilidade de não ser assediada e, consequentemente, a culpa pelo assédio, assim como o fazem os discursos mais conservadores de nossa sociedade sobre o assédio nas ruas e o estupro.

Neste contexto, no qual muitas vezes a construção de uma nova personalidade e corporalidade é uma necessidade para as mulheres, podemos mobilizar as reflexões de Donna Haraway (2009) para pensar em novas possibilidades feministas, as quais reproduziriam cada vez menos formas de opressão. Os pontos de contato entre seu *Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (2009) e os aspectos levantados neste estudo sobre diretoras de fotografia estão baseados não apenas no fato de as mulheres terem um papel central no texto de Haraway, mas também pela presença intensa da tecnologia no manifesto e no cotidiano de quem atua na fotografia cinematográfica.

Tal centralidade da tecnologia, no entanto, não é visto nem por nós nem pela autora de maneira ingênua ou idealizada. Inclusive, como bem lembra Hari Kunzru:

Ser um ciborgue não tem a ver com quantos bits de silício temos sob nossa pele ou com quantas próteses nosso corpo contém. Tem a ver com o fato de Donna Haraway ir à academia de ginástica, observar uma prateleira de alimentos para energéticos para *bodybuilding*, olhar as máquinas para malhação e dar-se conta de que ela está em um lugar que não existiria sem a ideia do corpo como uma máquina de alta performance. (KUNZRU, 2009. p. 22).

Este corpo contemporâneo, que é visto como máquina de alta performance, no caso das DFs pode ser potencializado pela relação de grande intimidade que elas mantêm com instrumentos diversos, como câmeras, *steadycams*, *shoulders*, *viewfinders*, os quais muitas vezes funcionam como *próteses*.

A máquina não é uma coisa a ser animada, idolatrada e dominada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras. Até agora (“era uma vez”), a corporificação feminina parecia dada, orgânica, necessária; a corporificação feminina parecia significar habilidades relacionadas à maternidade e às suas extensões metafóricas. Podíamos extrair intenso prazer das máquinas apenas ao custo de estarmos fora de lugar. (HARAWAY, 2009, p. 96).

⁵ Para saber mais sobre “masculinidade hegemônica”, consultar Connell & Messerschmidt (2013).

Se a máquina coincide conosco e com nossos processos, e ao mesmo tempo abre a corporificação das mulheres para outras direções que não as da natureza e da maternidade da forma como elas foram entendidas durante muitos séculos – entendimentos que em diversas sociedades foram utilizados para relegar às mulheres posições secundárias e subalternas –, é plausível pensar que esse “prazeroso fora de lugar” de Haraway possa ser algo novo, e não uma emulação de traços do comportamento e da corporalidade “dos caras”, como se ocorre com certa frequência hoje.

Considerações finais

Conforme exposto no início do presente texto, um dos desafios de um estudo como este é trabalhar com o conceito de mulher de uma forma não essencialista. Apesar das consistentes críticas feitas nas últimas décadas à equiparação genitais–sexo–gênero e às possíveis identidades que possam se desdobrar dessas junções (entre elas a de mulher), elas ainda são muito arraigadas e nos espreitam a todo tempo, exigindo atenção redobrada por parte de quem pesquisa.

Contudo, adotando os cuidados supracitados consideramos que mulher pode ser um conceito sólido e, ao mesmo tempo, uma categoria política fundamental para explicitar as desigualdades e começar a repensar a fotografia cinematográfica, uma área da realização fílmica que historicamente tem sido predominantemente ocupada por homens, embora, muitas vezes, tenha sido vista como exclusivamente ocupada por homens .

Em relação à organização bastante recente (se comparada a outros contextos) das diretoras de fotografia brasileiras, destacamos que isso não deve ser lido como apatia. É preciso lembrar, em primeiro lugar, que, devido a relações sociais muito complexas, muitas mulheres não percebiam em suas carreiras a existência e as consequências de um machismo estrutural. E as que percebiam se sentiam constrangidas em expor o problema em um universo profissional dominado por homens.

Ademais, suas próprias presenças nesse meio já se configuravam como uma forma de *agência* e de resistência. Lembremo-nos que “as relações internas de poder são tão fortemente policiadas precisamente por terem o potencial de perturbar partidas particulares do jogo no caso de indivíduos e a própria continuidade do jogo como formação social e cultural a longo prazo” (ORTNER, 2006, p.73).

As diretoras de fotografia disputam poder e lutam por seus projetos mesmo quando tentam passar despercebidas, mimetizando o comportamento dos homens – o que acontece em muitos casos. Mas, como discutimos acima, essa não precisa ser a

única possibilidade no horizonte.

Existe um outro caminho para ter menos coisas em jogo na autonomia *masculina*... Passa pelas mulheres e por outros ciborgues no tempo-presente... que recusam os recursos ideológicos da vitimização, de modo a ter uma vida real. Esses ciborgues são as pessoas que recusam desaparecer quando instados... Estes ciborgues da vida real... estão ativamente reescrevendo os textos de seus corpos e sociedades. A sobrevivência é o que está em questão nesse jogo de leituras.(HARAWAY, 2009, p. 89).

No que tange os desenvolvimentos futuros da investigação, avaliamos ser de grande importância expandir o recorte, incluindo curtas-metragens, documentários, etc., se quisermos compreender as trajetórias das mulheres que conseguem se tornar diretoras de fotografia no mercado cinematográfico em geral. Ao mesmo tempo, no campo do longa-metragem de ficção, identificamos como fundamental: complementar o banco de dados de 1981 até 2015, a fim de poder falar sobre a presença das mulheres em todas as funções nas equipes de fotografia, e mantê-lo atualizado na medida em que os anos forem se sucedendo. Por fim, urge mesclar os aspectos quantitativos, bastante explorados nessa etapa, com qualitativos, os quais ainda precisam ser coletados.

Contudo, mesmo identificando o quanto ainda há para avançar, parece-nos que o que foi feito até então pode cumprir um papel importante dentro dos estudos de cinema e audiovisual e do mercado de trabalho brasileiros. No primeiro caso, estimulando mais estudos sobre as profissionais do passado e do presente⁶. No segundo caso, identificando e divulgando que sem a assunção explícita da desvantagem das mulheres tanto no que tange às oportunidades quanto à permanência no mercado de trabalho não é possível a construção da igualdade de gênero nas equipes de fotografia nacionais. E acreditamos, diante dos dados aqui apresentados, que ninguém poderá afirmar que tal desigualdade inexistente ou, conseqüentemente, posicionar-se contra ações para combatê-la⁷.

⁶ Ao analisar as comunicações apresentadas nos encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) dos últimos cinco 5 anos, constatamos que pouquíssimas comunicações tiveram esse viés.

⁷ Em seu manifesto de lançamento, o DAFB – Coletivo de Diretoras de Fotografia utilizou alguns dados de nossa pesquisa, o que muito nos alegra e estimula a continuar, apesar da enorme dificuldade no trabalho com as fontes e da diminuição dos financiamentos para as atividades acadêmicas que estamos vendo em nível nacional.

Referências

ALMEIDA, S.; BUTCHER, P. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAUDEL, F. “História e Ciências Sociais: a longa duração”. *Revista de História*, São Paulo, v. XXX, n. 62, 1965.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CASTRO, B. G. de. “Performances de gênero no setor de tecnologia da informação: estratégias de mulheres em um universo de trabalho dominado por homens”. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, 2013, Florianópolis. Anais eletrônicos... Florianópolis: UFSC, 2013.

_____. “Gênero e trabalho na tecnologia da informação: um perfil dos profissionais do setor no Brasil”. In: XV Congresso Brasileiro De Sociologia, 2011. Anais eletrônicos... Curitiba: 2011.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, Florianópolis, 2013.

COSTA, C. de L. “O tráfico do gênero”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, 1998.

COSTA, T. *Métodos e Procedimentos do Assistente de Imagem*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2005

ETTEDGUI, P. *Directores de fotografía*. México d.f.: Editorial Océano, S.L., 2002

HARAWAY, H. “Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: TADEU, T (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118

HUNZRU, H. “Você é um ‘ciborgue’. Um encontro com Donna Haraway”. In: TADEU, T (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 17-32

KRASILOVSKY, A. *Women behind the camera: conversations with camerawomen*. Westport, CT: Praeger Publishers, 1997.

NETO, A. L. S. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

_____. *Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem*. São Paulo: Instituto Brasileiro Arte e Cultura, 2009.

NICHOLSON, L. “Interpretando o gênero”. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, Florianópolis, 2000.

ORTNER, S. B. “Poder e projetos: reflexões sobre a agência”. In. GROSSI, M. P.; ECKERT C.; FRY P. H (Org.). *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Goiânia: Nova Letra, 2006.

PISCITELLI, A. “Reflexões em torno do gênero e feminismo”. In. COSTA, C. de L.; SCHMIDT, S. P. *Poéticas e políticas feministas* (Orgs.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

RÍOS, P. A.; GÓMEZ, D. O. “La presencia de la mujer en el cine colombiano”. Medellín, 2002. 483 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Escuela de Ciencias Sociales, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2002.

STAIGER, J. “The Hollywood mode of production to 1930”. In. BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. p. 85-153.

UGALDE, I. R. “Mulheres atrás das câmeras: inícios de uma trajetória – Relatório de Bolsa de Iniciação Científica”. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.

VEIGA, A. Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditaduras - cruzamentos, fugas, especificidades*. Florianópolis, 2013. Tese de doutorado (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

Referências audiovisuais

A Via láctea. Lina Chamie, Brasil, 2007.

AMOR e Traição. Pedro Camargo, Brasil, 1981.

CORPOS Celestes. Marcos Jorge, Brasil, 2011.

LOUCA Utopia. Márcia Lara, Brasil, 1984.

REAL Desejo. Augusto Sevá; João de Bartolo, Brasil, 1990.

TÔNICA Dominante. Lina Chamie, Brasil, 2000.

Links

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. “Filmes e Bilheterias”. Disponível em < http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em: 06 ago. 2016.

CINEMATECA BRASILEIRA. “Filmografia Brasileira”. Disponível em < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

COELHO, K. “Zootropo com a diretora de fotografia Kátia Coelho”. *Programa Zootropo*, 26 nov. 2014. Entrevista concedida a Rafael Speca. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VNb2u66pxjc>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em <<http://www.imdb.com/>>.
INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios: síntese de indicadores 2014*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

MIRANDA, A. “Até 1925, mulheres assinavam metade dos filmes americanos; hoje, são apenas 8% de blockbusters”. *O Globo*, Cultura, 19 set. 2016. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/ate-1925-mulheres-assinavam-metade-dos-filmes-americanos-hoje-sao-apenas-8-de-blockbusters-20135258>>. Acesso em: 23 set. 2016.

NUNES, L. F. “Indicação para o Oscar 2015 levanta discussão sobre racismo e machismo na Academia”. *Estado de Minas*, Divirta-se, 10 fev. 2015. Disponível em <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/especiais/oscar/48,118,48,86/2015/02/10/noticia_cinema,164412/indicacao-para-o-oscar-2015-levanta-discussao-sobre-racismo-e-machismo.shtml>. Acesso em: 06 ago. 2016.

O2 FILMES. “Fotógrafos de cinema – nova geração”, 2016. Disponível: <http://o2filmes.com.br/3301/FOTOGRAFOS_DE_CINEMA_-_NOVA_GERACAO>. Acesso em: 06 ago. 2016.

PÉCORA, L. “Por trás das câmeras, mulheres lutam por oportunidades iguais em Hollywood”. *IG, Último Segundo – Cinema*, 13 ago. 2013. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-08-13/por-tras-das-cameras-mulheres-lutam-por-oportunidades-iguais-em-hollywood.html>>. Acesso em: 6 ago. 2016.